Владислав Золотарёв

Медитации

(1974)

Полифоническая тетрадь
(24 номера)
для баяна (Clavin)

Переложение для органа

2024

Золотарёв Владислав. Meditations (Медитации): Полифоническая тетрадь для баяна (Clavin), переложение для органа, 2024. — 48 с. — ISMN: 979-0-3522-2241-0

Электронная версия, не предназначена для продажи и коммерческого использования, создана в образовательных и ознакомительных целях.

Нотный текст по изданию:

Вл. Золотарёв: Meditation`s. Размышления для баяна: нотографическая редакция С. Ф. Найко. — Красноярск: 2011

сверен по факсимиле авторской рукописи (Москва, 1974).

Исполнительская редакция для органа Дмитрий Гоголев, Даниил Процюк.

Корректор Яна Горбатовская.

В подготовке издания участвовал международный коллектив музыковедов, органистов и баянистов, выражаем благодарность за консультации профессору Сергею Фёдоровичу Найко, Бену Саундерсу, Миле Тоорс, Петру Трубинову.

При поддержке АО Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»

ISMN 979-0-3522-2241-0



Vladislav Zolotaryov

Meditations
(1974)

The Polyphonic Notebook
(24 Pieces)
for Free Bass Accordion

Organ transcription

2024

**Vladislav Zolotaryov: Meditations (1974). The Polyphonic Notebook (24 Pieces)
for Free Bass Accordion. Organ transcription (2024)
ISMN: 979-0-3522-2241-0**

Text according to the edition:
**Вл. Золотарёв: Meditation`s. Размышления для баяна:
нотографическая редакция С. Ф. Найко. - Красноярск: 2011,**
verified from facsimile of the author's manuscript (Moscow, 1974).

Performing edition for organ by Dmitry Gogolev, Daniil Protsyuk.

Proofreader Yana Gorbatovskaya.

An international team participated in the preparation of this edition, and we are grateful to
Professor Sergei Fyodorovich Nayko, Ben Saunders, Mila Thoors, Peter Trubinov
for their consultations.

Supported by Compozitor Publishing House • Saint-Petersburg



Полифонический цикл Meditations создан как единое и целостное произведение.
Ввиду какой-либо невозможности целостного исполнения автор рекомендует
частичное воспроизведение номеров в следующем соотношении:

№1;
№2;
№3, 4, 5;
№6, 7, 8;
№9, 10, 11, 12
№13, 14, 15, 16;
№17, 18, 19;
№20;
№21, 22, 23, 24.

* * *

Настоящее сочинение представляет собой материал, способный быть озвученным не только
на баяне, но и на органе, гитаре, фортепиано, аккордеоне, а также вокальным или
инструментальным ансамблями в элементарном переложении,
не искажая текста композитора.

— Вл. Золотарёв. Москва, 1974

“Meditations: The Polyphonic Notebook” emerges as a unified and profound musical cycle,
a work crafted with contemplative depth and intended to be experienced in its entirety.
Recognizing, however, the practical challenges of a full performance, the composer suggests
a selection of numbered pieces for partial presentation:

#1
#2
#3, #4, #5
#6, #7, #8
#9, #10, #11, #12
#13, #14, #15, #16
#17, #18, #19
#20
#21, #22, #23, #24

* * *

The present work is material capable of being sounded not only on the accordion,
but also on the organ, guitar, piano, accordion, and by vocal or instrumental ensembles
in an elementary arrangement without distorting the composer's text.

— Vladislav Zolotaryov. Moscow, 1974

Для сведения исполнителя «Медитаций» Владислава Золотарёва на органе

Орган и баян объединяет до определённой степени природа звукообразования (язычковые регистры в органе и общий духовой принцип), и протяжный звук.

Их различает: возможность у баяна более спонтанной динамической выразительности в тянущемся звуке. Эта выразительность достигается изменением давления в мехе и по своей свободе в руках мастера может быть сравнима со свободой интонирования других инструментов. Орган не меняет динамику взятого на нём звука. Оттенки на нём выполняются либо регулировкой положения заслонок в отдельной звуковой камере, либо опосредованно изменением длительности звучащего тона. Орган имеет важную особенность: на нём возможно достигать бесконечности звука. Для баяна это достижимо лишь отчасти, с использованием смены движения меха, аналогичный приём — смена смычка у струнных или хоровое дыхание.

Тембровое решение. Баян имеет характерный тембр звука, связанный с его конструкцией. Орган включает в себя тембры, подобные баяну. В тихих эпизодах для имитации могут использоваться гамбовые регистры или регистры, добавляющие лёгкие биения в тон, *розлив*: Vox celestis, Unda maris и др., в сочетании с флейтовым или гамбовым голосом. Для более плотного звучания до определённой степени тембру баяна может подражать регистр Гобой, иногда Крумхорн, ещё изысканнее – проскакивающий Кларнет.

* * *

Цикл Золотарёва, целиком исполненный на органе в духе стилизации под звучание баяна, без преимуществ живого интонирования может звучать нарочито, вряд ли это входило в замысел автора. Читая авторское предисловие, можно предполагать, что Золотарёв, выдающийся новатор в игре на баяне, мыслил свои «24 Медитации» более широко, как мульти-инструментальную абсолютную музыку.

В полном звучании баяна есть родство со стихией большого органа – здесь в исполнении следует дать волю природе органного звучания, позволить тем местам в партитуре, которые это предполагают, где подсказывает чутьё – звучать действительно как органная музыка с её раскатами и громами. Конечно, все эти тонкости должны со вкусом решаться каждым исполнителем на своём инструменте.

* * *

Важная особенность баяна — физическое разделение левой *mano sinistra* и правой *mano destra* рук. Левая для *Basso* и правая для *Discanto* руки всегда играют на отдельных клавиатурах. Они разделены мехом: пассажи не могут передаваться из одной руки в другую, сохраняя непрерывность тембра.

Наша задача свелась бы к задаче переписчика, если бы не одно обстоятельство: клавиатура для правой руки на баяне имеет кнопочные ряды, а не клавиши привычного нам размера. Это предоставляет баянисту преимущество, которое сразу становится недостатком при точном переложении для другого клавишного инструмента: интервалы, которые может исполнять баянист, больше, чем может охватить рука органиста.

Как выйти из этого положения в «Медитациях»? Во многих частях этого цикла мы видим ясную полифоническую партитуру, например четырёхголосную (как подсказывает профессор Сергей Фёдорович Найко — квартетную), как в №№ 1, 2, 6, 13, 15, 16, 17, которую необходимо сохранить для начала в виде целостной картины нотного текста.

На помощь нам приходит неконвенциональное понимание органной педальной клавиатуры. В нашем переложении «Медитаций» органная педаль для такой полифонической (квартетной) партитуры не имеет собственных регистров, а присоединяется к той клавиатуре, на которой исполняется партия правой руки - *дисканта*. На ней можно исполнять либо почти весь второй голос непрерывно, либо передавать в педаль фрагменты, которые сложно охватить рукой на органной клавиатуре. Это напомнит нам исторические практики с помещением тенорового или альтового кантуса фирмуса в органную педаль.

Голоса *basso*, в оригинале левой руки в таком случае тоже сохранят свою пластику и целиком исполняются на другой клавиатуре левой рукой органиста. При таком партитурном подходе мы получаем логичный и точный тембровый отпечаток четырёхголосной полифонической фактуры.

В других частях, где подсказывает сама музыка, можно поступить по-другому, наоборот, отдать весь *basso* в двойную

органную педаль и, по желанию исполнителя, отделить сопрано — или альто от общей фактуры каким-нибудь уместным сольным голосом. При такой конверсии мы сохраняем логику нотного текста и придаём специфическую органность — как многокомпонентность — звучанию, которую, может быть, предполагал и сам композитор.

В тех частях, где невозможно сохранить ясное разделение на *basso* и *discanto*, например, в №13, предлагается пожертвовать тембровой дифференциацией в пользу сохранения аутентичности текста и достижения непрерывности голосоведения. Пунктирными скобками намечены места передачи голосов между руками, они могут быть другими и предлагают лишь вариант исполнения, который легко понять и дальше руководствоваться соображениями логики и удобства.

* * *

Относительное тембровое единство баяна по сравнению с органом. Вероятно, это обстоятельство следует принимать во внимание, но вряд ли ему нужно следовать буквально.

Deus ex machina – возможно, точное определение роли органа в мусикийском ритуале; это поведение органного тона может тактично использоваться в такой разноплановой партитуре, как 24 Медитации: *неожиданные* роли, *τρόπος*, в которых может выступать орган.

Думая о Медитациях Золотарёва, можно вспомнить другие циклы в истории музыки, которые неизбежно будут находиться ad marginem коллективного слушательского опыта. Такая музыка не существует в устоявшейся исполнительской истории: подобные сочинения просто не могут иметь повода быть исполненными часто. Будущему исполнителю-органисту тем более нет возможности опираться на какую-то традицию. И так же невозможно опираться только на звуковые особенности баяна или гибридного акустически-электронного *Clavin*, о котором, может быть, мечтал Золотарёв. Конечно, мы обязаны думать о том, как это звучало изначально на инструменте, которым владел композитор, однако, по замечанию проф. Найко, Владислав Золотарёв часто сочинял без инструмента, иногда сразу набело. Музыкальная ткань некоторых Медитаций предполагает утончённейшую, скрябинскую свободу произношения. Мы можем подражать на органе некоторым нюансам с помощью педали экспрессии, expression pedal. Неплохие результаты, например, на трёхклавиатурном органе даёт соединение регистров клавиатуры, имеющей жалюзи для *expression* одновременно с клавиатурами для левой и правой руки – но всё зависит от инструмента. Следует, однако, помнить, что этот приём общего плавного crescendo и diminuendo нужно использовать без навязчивости и результат не повторяет более реактивные интонационные возможности баяна. В органе всегда лишь опосредованно вырастающая или удаляющаяся стена звука, а не отдельные динамические акценты.

Иная, *статуарная* природа органного звука тоже может использоваться в «Медитациях» Золотарёва.

Также, как органист имеет тяготение к выразительным возможностям баяна в части индивидуального звукоизвлечения (динамика, атака, штрих), баянист алчет доступа к просторам недостижимого абсолюта органного тона, как мы помним, «возникающего из ниоткуда и уходящего в вечность». Эта жажда взаимопроникновения видна по репертуарным поискам – органисты посматривают в сторону Астора Пьяццоллы, а баянисты играют переложения органных сочинений Баха. Речь не об исполнительском пуризме и вкусовых границах для подобных переходов, а только лишь о том, что подобное стремление существует.

Возможно, что медитации Золотарёва, *мытарства* души, τελώνια τοῦ ἀέρος, вырывающиеся из размерности человеческой экзистенции, вполне могут востребовать способность органа к возникновению тонов, также неизмеряемых слушательским восприятием, отсылающих к *а*темпоральной природе звука, состоянию логоса Предвечного.

dp

For the guidance of the future performer of Vladislav Zolotaryov's *Meditations* on the organ

The organ and the accordion share, to a certain degree, a similar principle of sound production—reed-based stops in the organ and the overall wind-driven nature of the accordion—as well as a capacity for sustained tone.

What distinguishes them is the accordion's ability to produce more spontaneous dynamic nuance within a sustained tone. This expressiveness is achieved by varying the bellows pressure and, in the hands of a skilled performer, can be likened to the freedom of phrasing found in other instruments. The organ, in contrast, does not allow for dynamic alteration of a sustained note. Any nuance must be achieved by adjusting swell shutters or, indirectly, through the duration of the tone itself. However, the organ possesses a crucial characteristic: the potential for sonic infinity. This is only partially accessible on the accordion through bellows reversal—akin to bow changes in string playing or staggered breathing in choral singing.

Tembral solutions. The accordion has a distinctive timbre shaped by its physical structure. The organ, however, contains stops that can evoke similar sonorities. In quieter passages, string stops or those adding gentle undulations to the tone—such as Vox Celestis or Unda Maris—may be employed in combination with flute or gamba voices to emulate the accordion. For a denser texture, the Oboe stop, and occasionally the Krummhorn, can imitate the accordion's tone, while the Clarinet provides a more refined shade.

* * *

Zolotaryov's cycle, performed entirely on the organ with the intent of mimicking the accordion—yet without the benefit of real-time expressive nuance—may come across as overly calculated, likely far from the composer's original intent. Judging by his preface, one might infer that Zolotaryov, a remarkable innovator in accordion performance, envisioned *Meditations* more broadly—as multi-instrumental absolute music.

In the full (Tutti) resonance of the accordion, one hears a kinship with the grandeur of the pipe organ. In performance, the organ's sonic nature should be allowed to unfold freely—letting those passages in the score that call for it, where instinct guides, resonate as true organ music, with all its rolling swells and thunder. Naturally, all such subtleties must be approached with taste, according to the discretion of each performer on their own instrument.

* * *

An important feature of the accordion is the physical separation of the left hand (*mano sinistra*) and the right hand (*mano destra*). The left plays the *basso* line, the right the *discant*, always on separate keyboards. Divided by the bellows, passages cannot be smoothly transferred between the hands without interrupting the continuity of timbre.

Our task would be reduced to that of a mere copyist were it not for one crucial detail: the right-hand keyboard of the accordion uses button rows rather than the familiar piano-style keys. This gives the accordionist an advantage that becomes an immediate obstacle in direct transcription for another keyboard instrument: the intervals playable on the accordion exceed what an organist's hand can physically span.

How can this challenge be addressed in *Meditations*? In many movements we encounter a clearly polyphonic score—often four-voice textures, which Professor Sergei Nayko aptly describes as "quartet-like"—as in Nos. 1, 2, 6, 13, 15, 16, and 17. These must be preserved at the outset as a coherent image of the musical text.

An unconventional use of the organ pedalboard offers a solution. In our arrangement of *Meditations*, the pedalboard for such a quartet texture is not assigned its own stops but is coupled to the manual playing the right-hand (*discant*) part. It can then be used either to carry almost the entire line (such as the alto) or to execute fragments that are difficult to reach manually. This approach recalls historical practices of placing a tenor or alto cantus firmus in the organ pedal.

In this setup, the *basso* voices originally assigned to the left hand retain their phrasing and are performed entirely on another manual by the organist's left hand. This approach results in a logical and accurate timbral rendering of the four-voice polyphonic structure.

In other sections, where the music itself suggests it, one might instead assign the entire *basso* to the double organ pedal and, at the performer's discretion, isolate the soprano—or alto—as a distinct solo voice. This conversion preserves the integrity of the musical text while imbuing it with a characteristic organ quality—a multi-component soundscape that the composer may well have envisioned.

In sections where it is impossible to preserve a clear division between *basso* and *discant*—such as in No. 13—it is proposed to sacrifice timbral differentiation in favor of textual authenticity and seamless voice leading. Dotted brackets mark suggested voice transfers between the hands; these are flexible, offering a performance option that can be understood intuitively and refined through logic and convenience.

* * *

The relative timbral unity of the accordion compared to the organ is worth bearing in mind, though it is unlikely one must follow it to the letter.

Deus ex machina—perhaps the most precise description of the organ's role in musical ritual. This behavior of organ tone can be tactfully used in a score as multifaceted as *Meditations*: unexpected roles, τρόπος, in which the organ may appear.

Thinking about Zolotaryov's *Meditations*, one recalls other musical cycles that inevitably lie ad marginem of collective listening experience. This is music that exists outside the canon of standard performance history—works that simply lack the opportunity for frequent realization. A future organist cannot rely on tradition, nor can they depend solely on the sonic features of the accordion or the hybrid acoustic-electronic "Clavin" Zolotaryov may have dreamed of. Naturally, we must consider how it originally sounded on the instrument the composer had at hand. Yet, as Professor Nayko remarks, Zolotaryov often composed without an instrument, sometimes writing directly in final form. The musical texture of some *Meditations* implies the most refined, Scriabinesque freedom of articulation. We can emulate some of these nuances on the organ using the expression pedal. For instance, on a three-manual organ, combining the stops of the expression manual with both left- and right-hand manuals can yield excellent results—but much depends on the instrument. Still, one must remember that this technique of overall smooth crescendo and diminuendo should be employed subtly. It cannot replicate the more reactive phrasing capabilities of the accordion. In the organ, it always becomes a rising or receding wall of sound rather than discrete dynamic accents.

The different, statuary nature of organ sound can also be effectively employed in Zolotaryov's *Meditations*.

Just as organists are drawn to the accordion's expressive subtleties—its dynamics, articulation, and nuance—accordionists long for access to the unattainable absolute of organ tone, that sound "arising from nowhere and passing into eternity." This thirst for mutual enrichment is evident in repertoire trends: organists explore Astor Piazzolla, while accordionists perform transcriptions of Bach's organ works. This is not about purism or stylistic boundaries—it is simply about the existence of that artistic desire.

Perhaps Zolotaryov's *Meditations*—tribulations of the soul (it is τελωνεία, Aerial toll houses, that comes to my mind) breaking through the bounds of human dimensionality—call upon the organ's ability to generate tones that likewise defy perceptual measure, invoking the atemporal essence of sound and the state of the Primordial Logos.

dp

Meditations

(1974)

Вл. Золотарёв
(1942–1975)

I




17
21
ca 11"
rit.
25
29



*) Ввиду буквального повторения 3-6 долей предыдущего такта, наличие данного такта в рукописи, по мнению редактора, является авторской опиской (- проф. С. Ф. Найко).

49

53

pp *calmo*

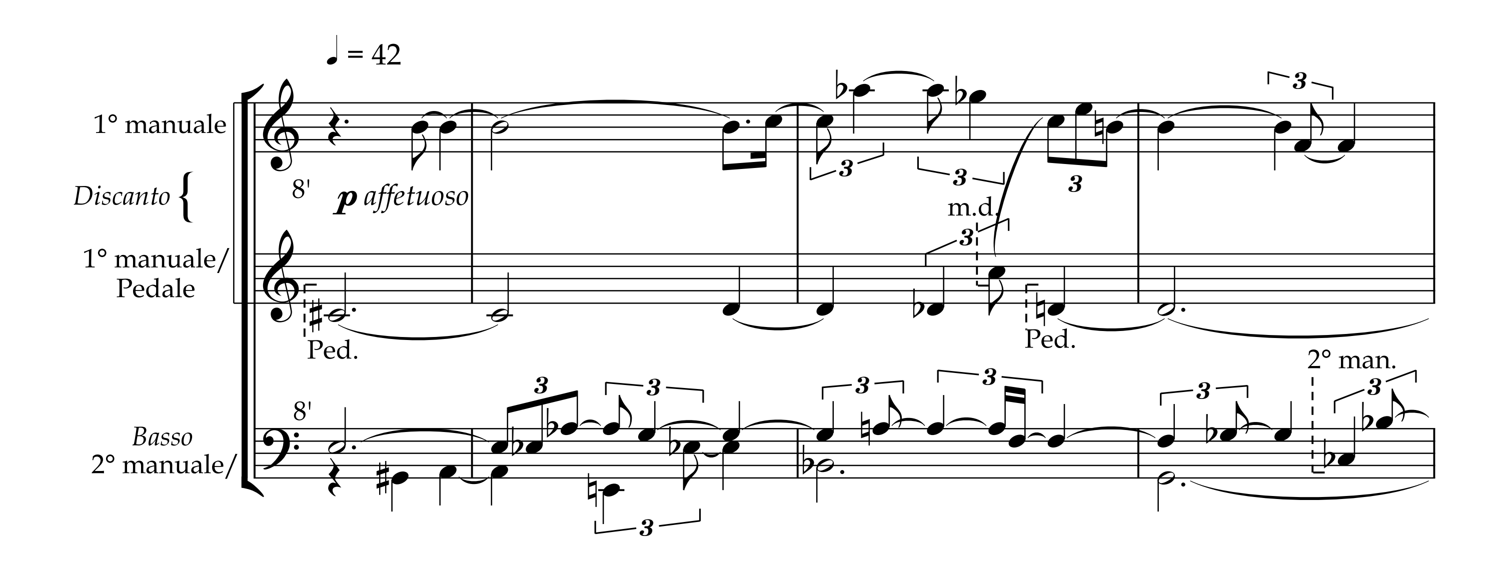
57

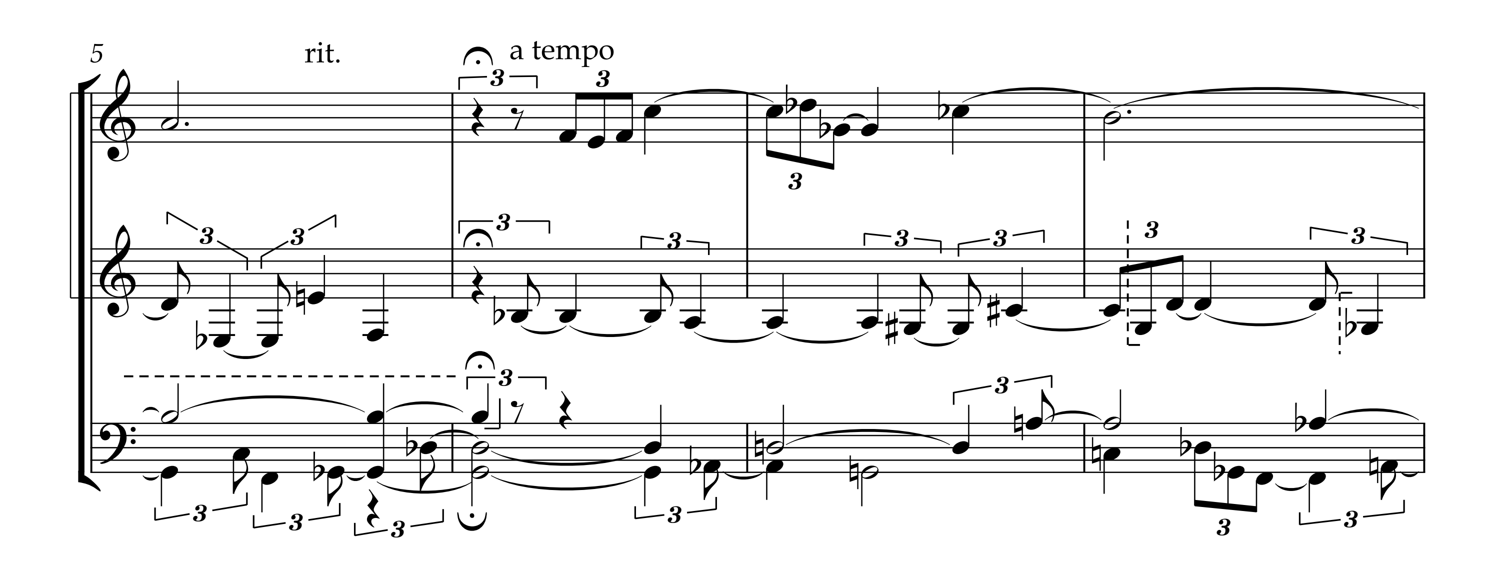
60

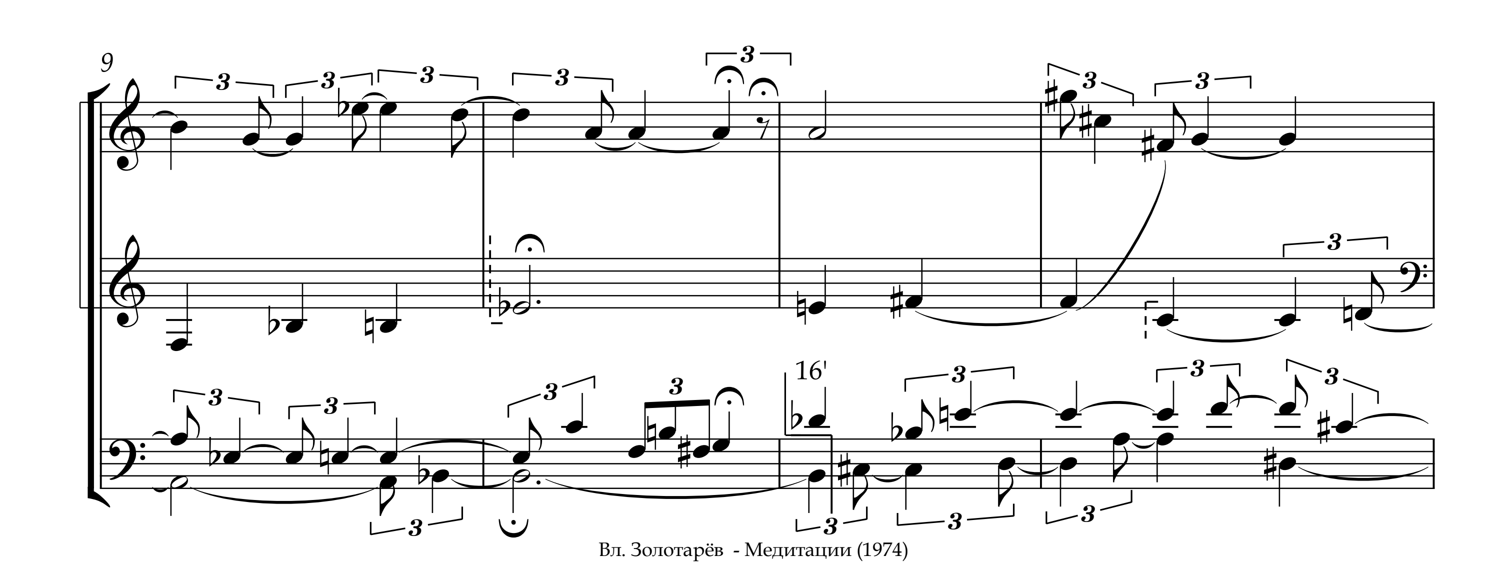
perdendo

Basso (16')

II


♩ = 42
1° manuale
Discanto
1° manuale/
Pedale
8'
p affetuoso
m.d.
Ped.
Ped.
8'
Basso
2° manuale/
2° man.
3


5
rit.
a tempo
3


9
16'
3


13
18
24
29
Ped. 8'

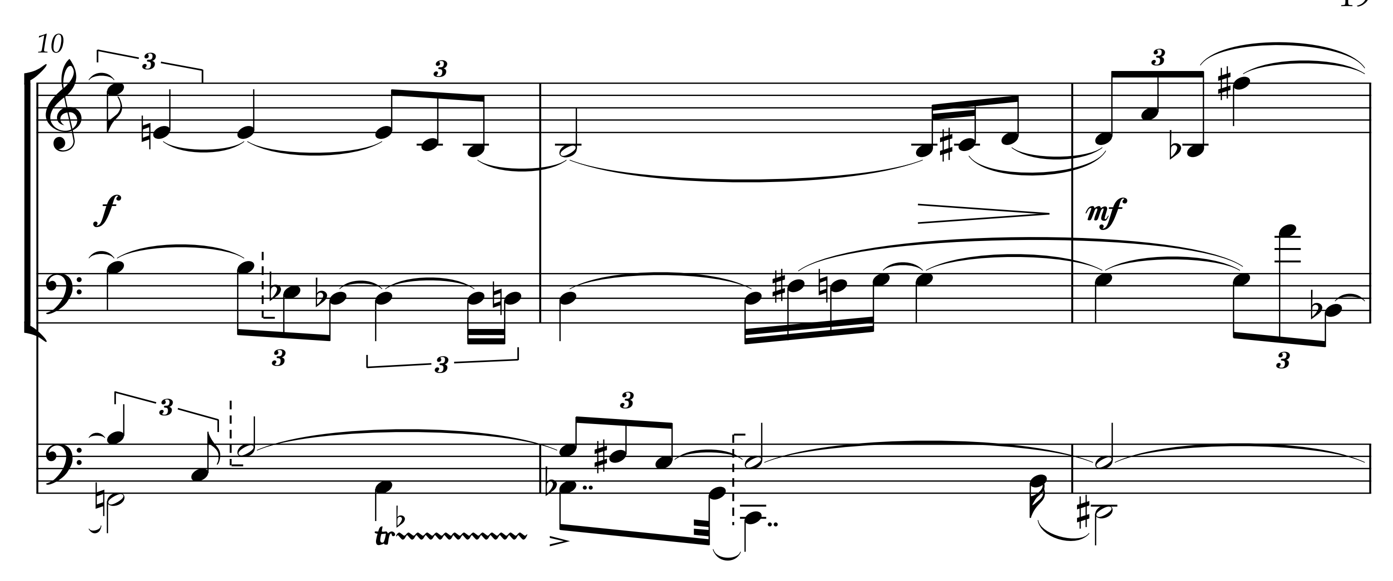

33
pp
39
47
rit.
8'+4'+2'
51
rit.
2° man.

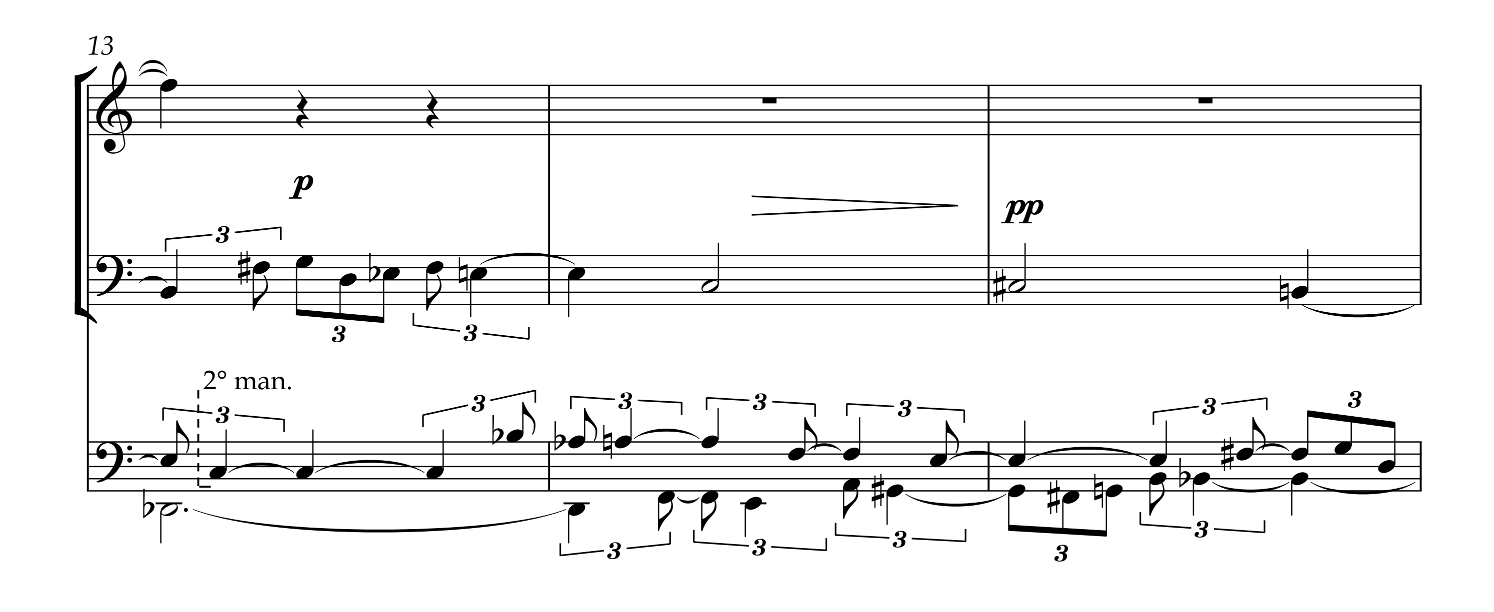


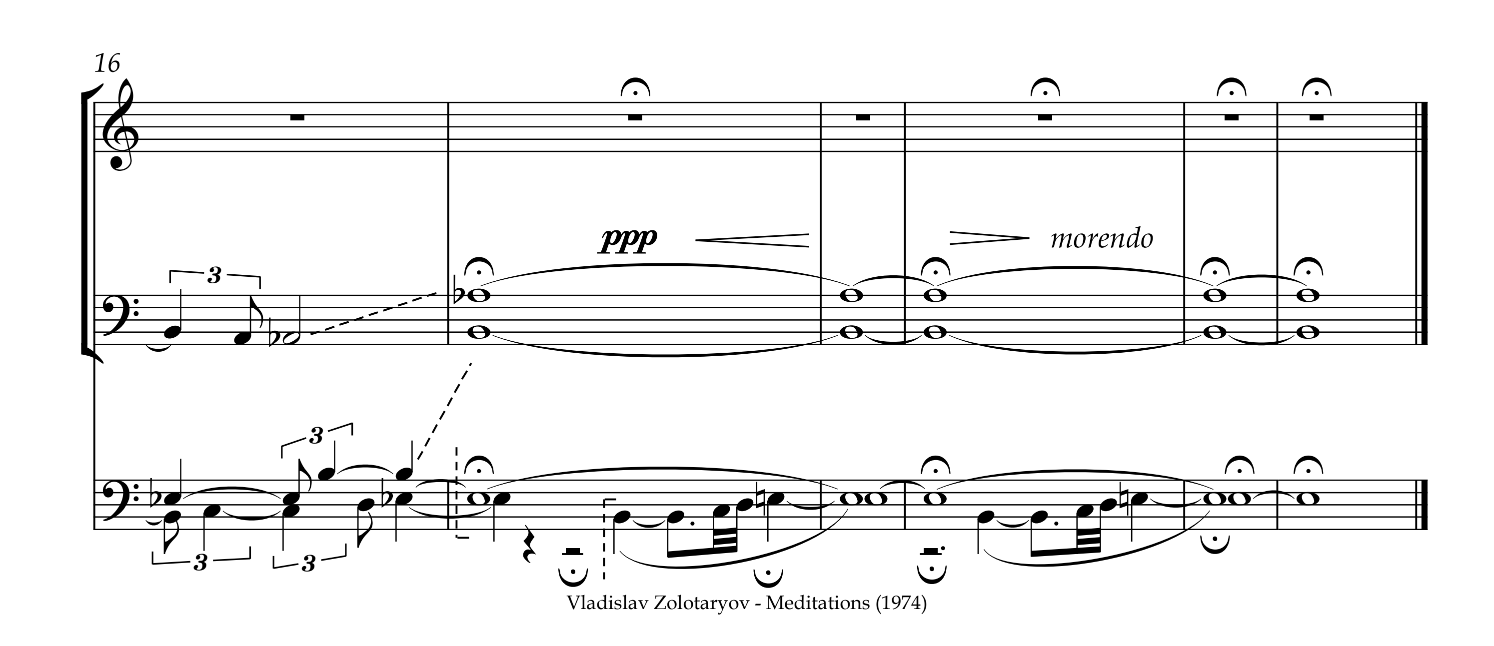
55
rit.
58
a tempo
62
67
morendo

III


Discanto
1° manuale
8'
p
8'+2'
pp
Basso
2° manuale/
Pedale doppio
8'
3
p
mf
3
2° man. 8'
3:4
Ped. 8'
6
f
mf
8
cresc.
ff
dim.
8:6

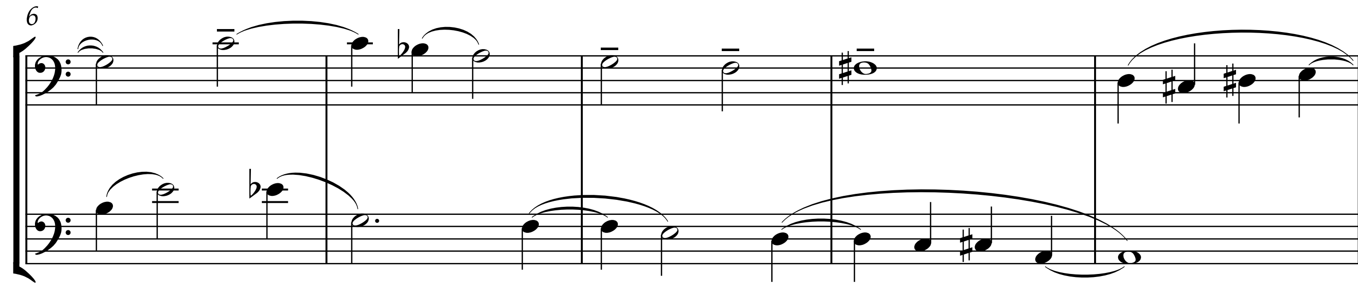

10
3
3
f
mf
3
3
3
3
tr
3

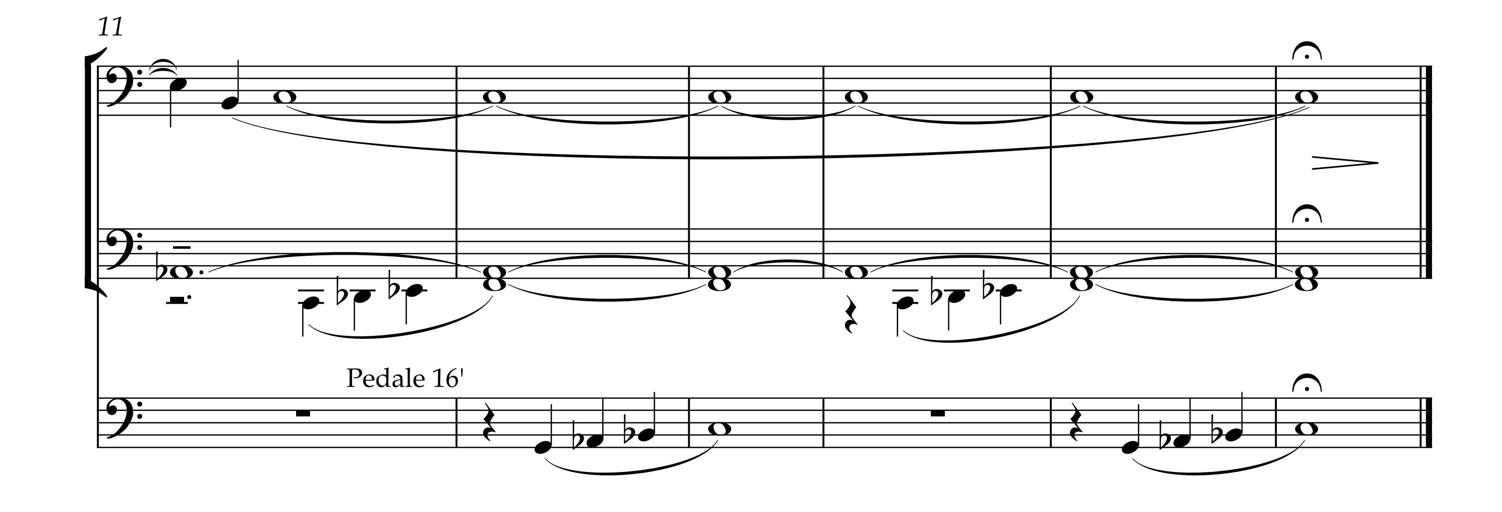

13
p
pp
3
3
3
2° man.
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3


16
ppp
morendo
3
3
3
3

IV

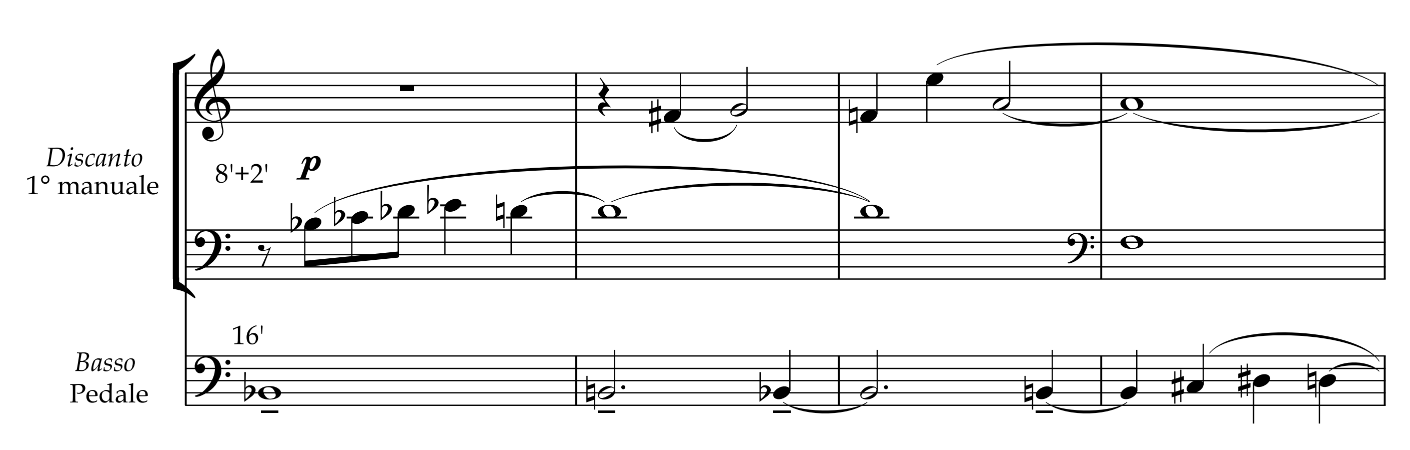

Discanto
1° manuale
Basso
2° manuale
8'
p
8'


6


11
Pedale 16'

V




Discanto
1° manuale
8'+2'
p
Basso
Pedale
16'


5
10
espress.
14
sospiro
pp
19

VI


Discanto
8'
pp
Ped.
Basso
8'
6
Ped. + 16'
10
dolcissimo
8'+2'
3
mf
f
3
Ped. - 16'


15
rit.
a tempo
mf
f
p
pp
20
3
24
sospiro
ppp

VII



Tranquillo
Discanto
1° manuale
8'+2'
mp legato sempre
Basso
2° manuale
Pedale
2° man. 8'
4
10
Ped. 16'
15
Meno mosso
molto rit.

20 Andante

8'

25



Largo

Discanto
1° manuale

8'+2' *p* *legato sempre* *cresc.* *f*

8'

Basso
Pedale

6

mf *cresc.* *ff* *p*


10
pp
sf
pp
mf
ad lib.
14
p
3
pp
17
ppp
16'
26

IX


Andante lugubre
Discanto
1° manuale
2° manuale
Basso
Pedale
8'
8'
16'
p
pp
p
pp
8
14
p cantabile
20


26
X
Andante
Discanto
1° manuale
8'
8'
Basso
Pedale
10
Allegro con anima (alla breve)
legato
cresc.
17

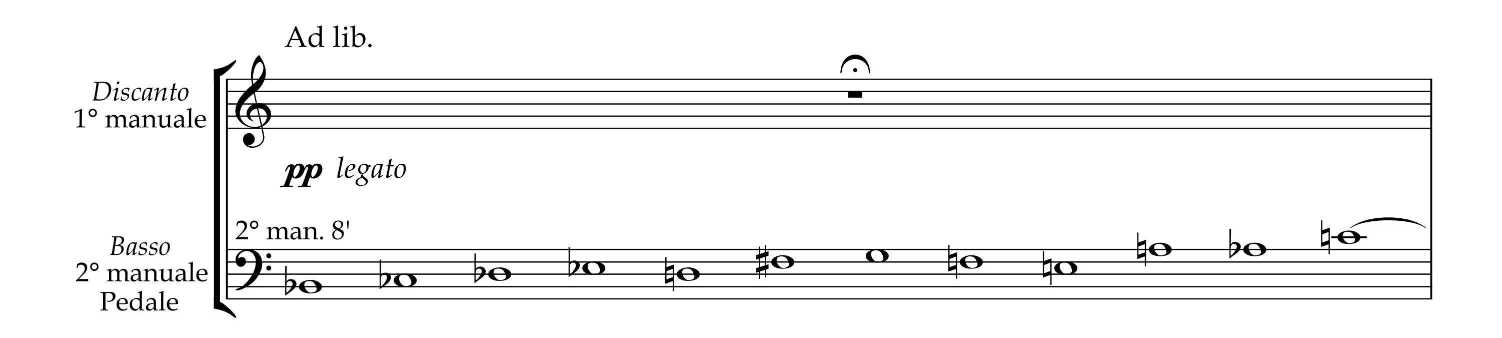
23

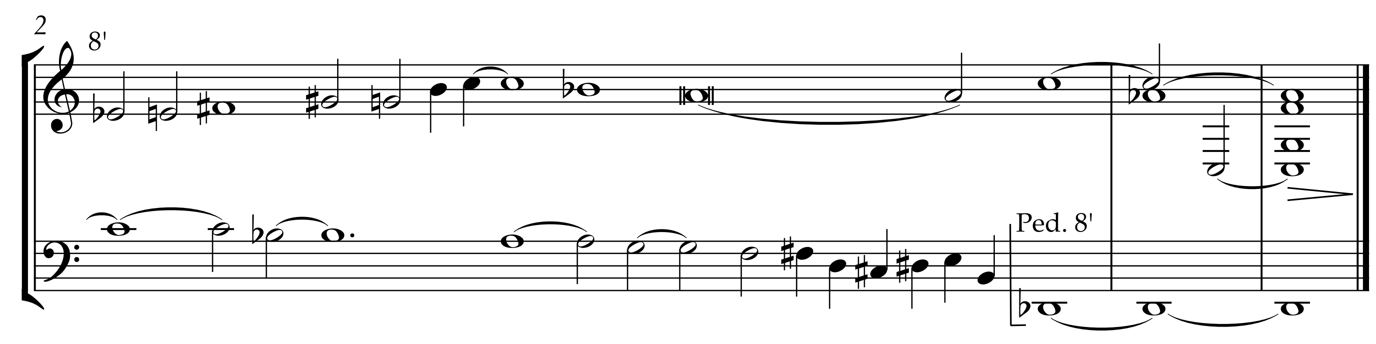
ff *dim.* *mf*

29

p *mf* *p* *pp*

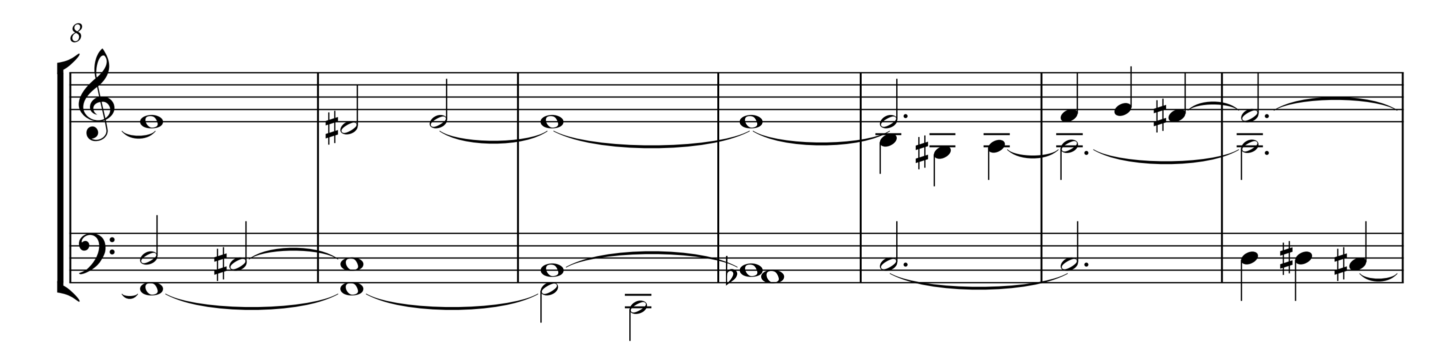
XI

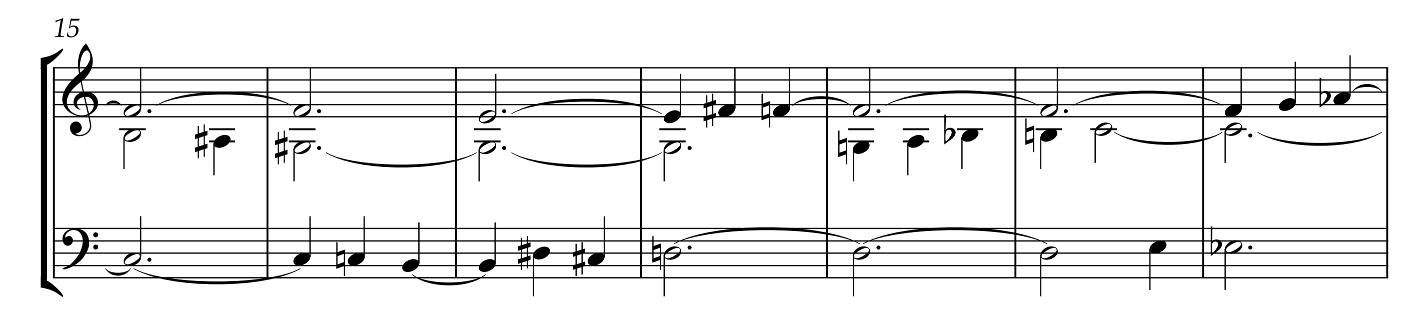


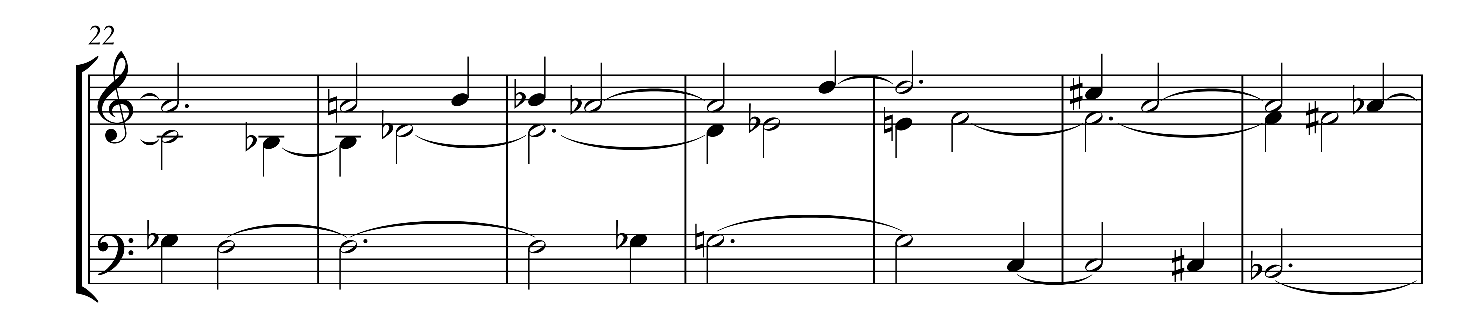


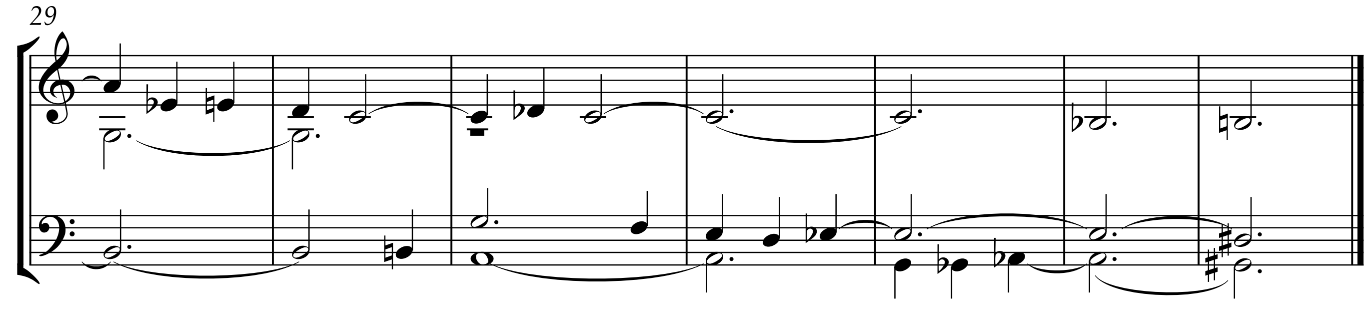
XII









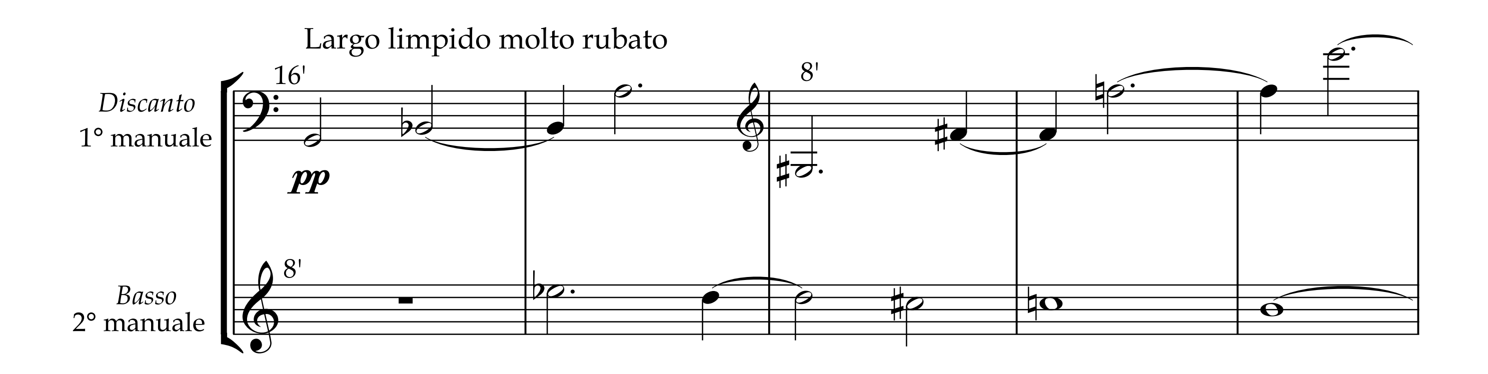


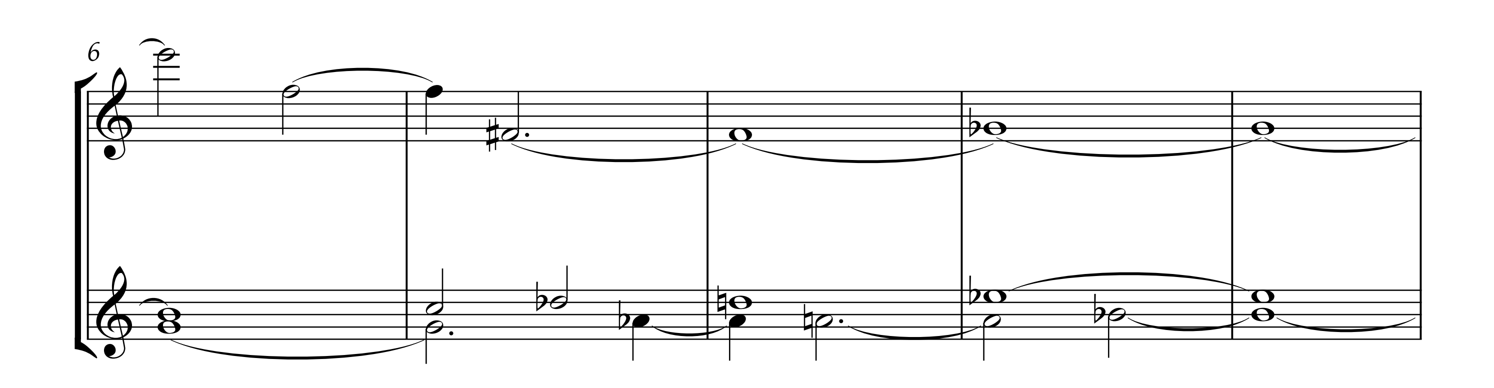
XIII

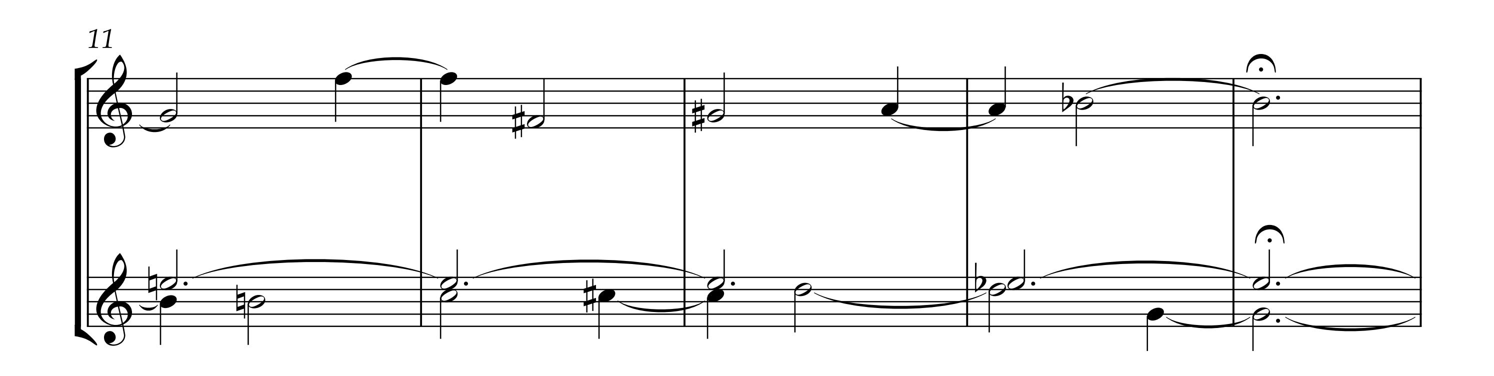


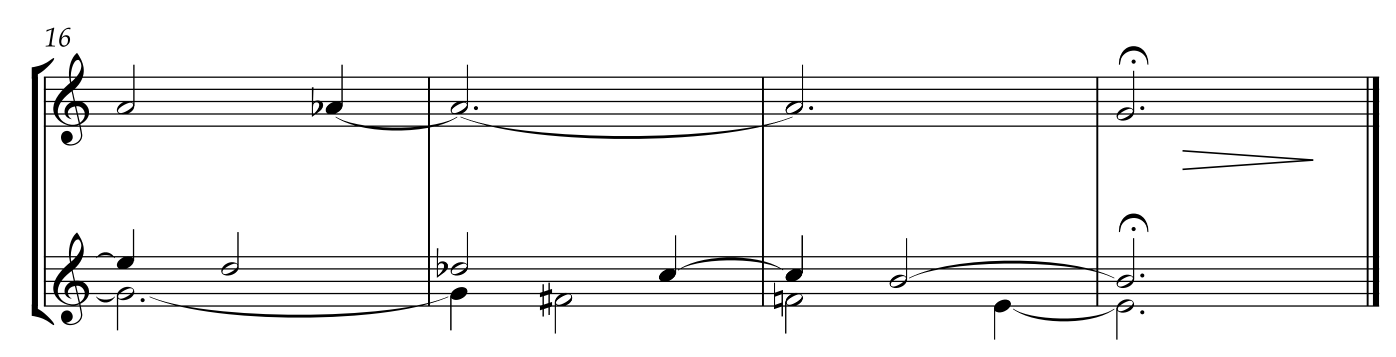

16
m.d.
20
m.s.
24
m.d.

XIV

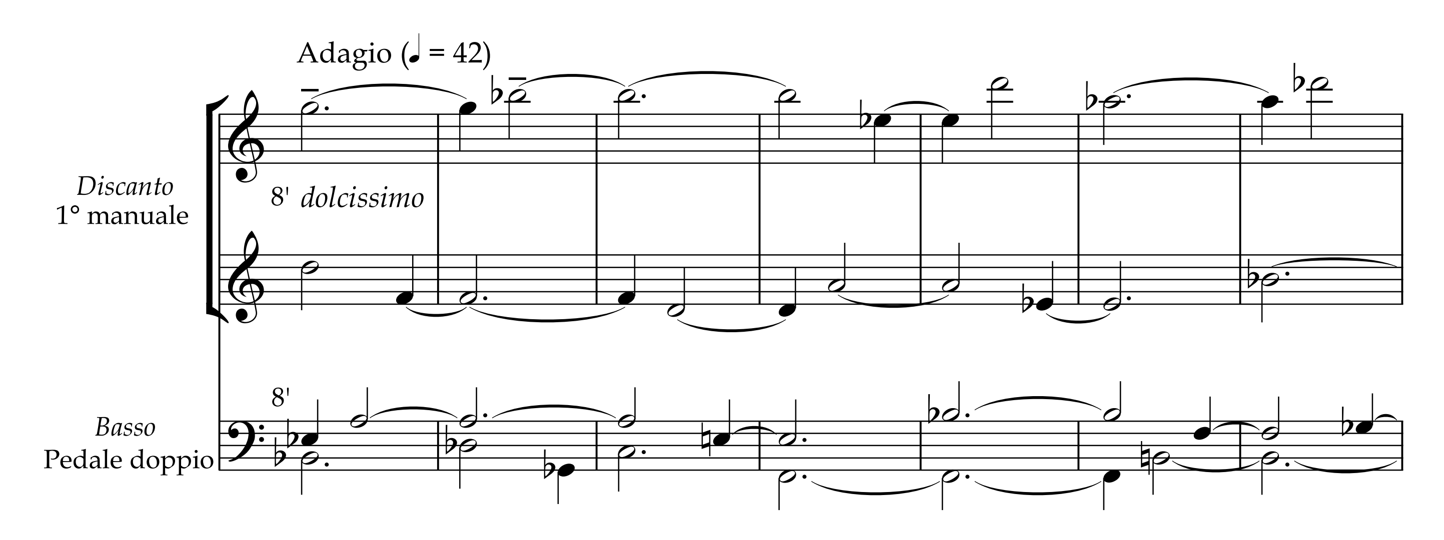

Largo limpido molto rubato
16'
8'
Discanto
1° manuale
pp
8'
Basso
2° manuale


6


11

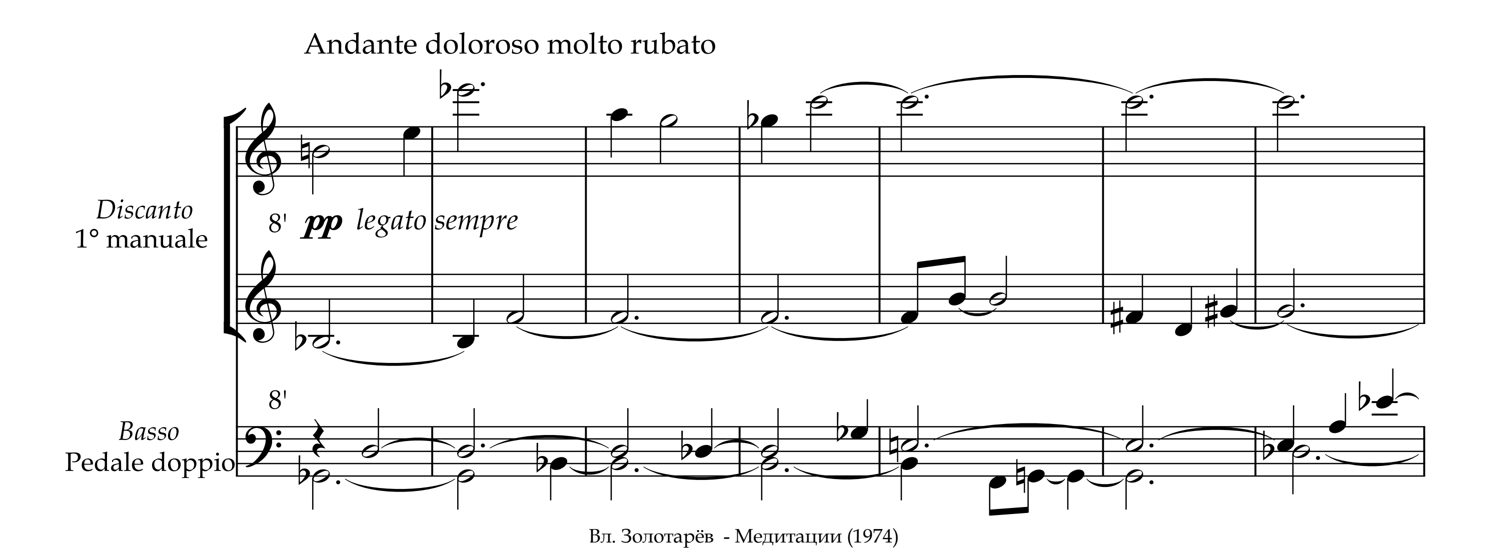

16

XV


Adagio (♩ = 42)
Discanto
1° manuale
8' dolcissimo
8'
Basso
Pedale doppio


8

XVI


Andante doloroso molto rubato
Discanto
1° manuale
8' pp legato sempre
8'
Basso
Pedale doppio


8
15
22
29

XVII



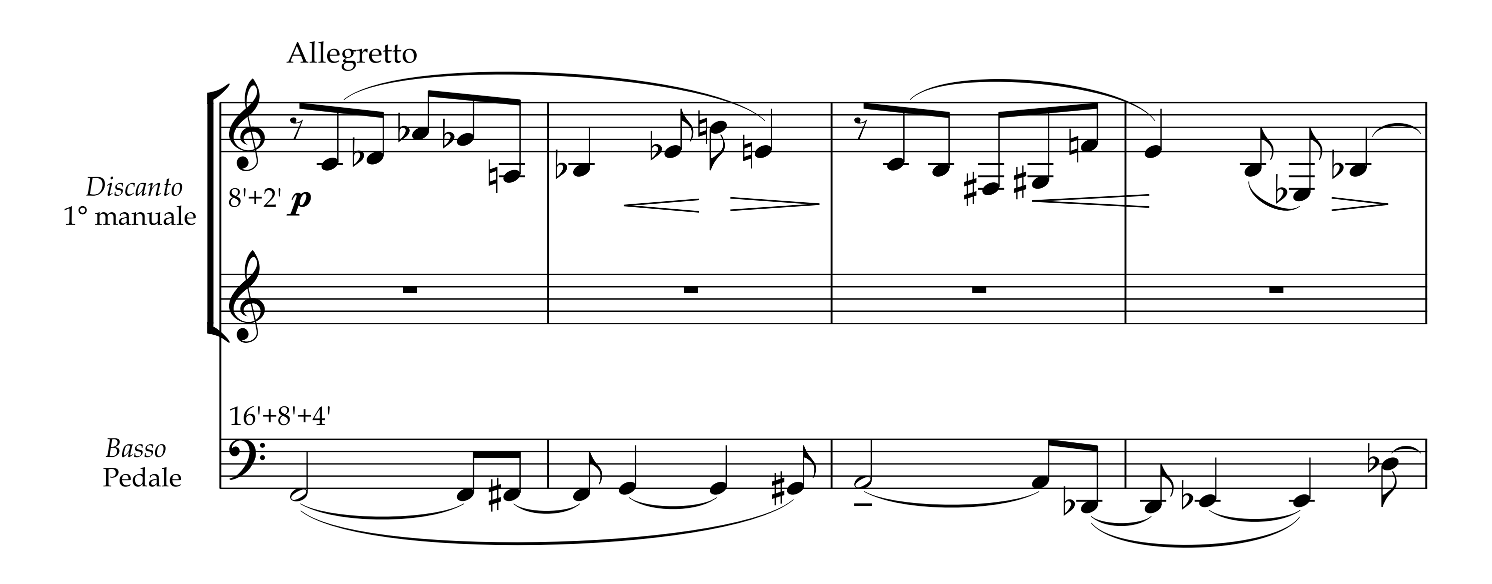
Adagio sostenuto
Discanto
1° manuale
8'
p
legato sempre
3
8'
Basso
Pedale doppio
8
XVIII
Lento
Discanto
1° manuale
8'
16'
Basso
Pedale
3
7
3
3
3
3

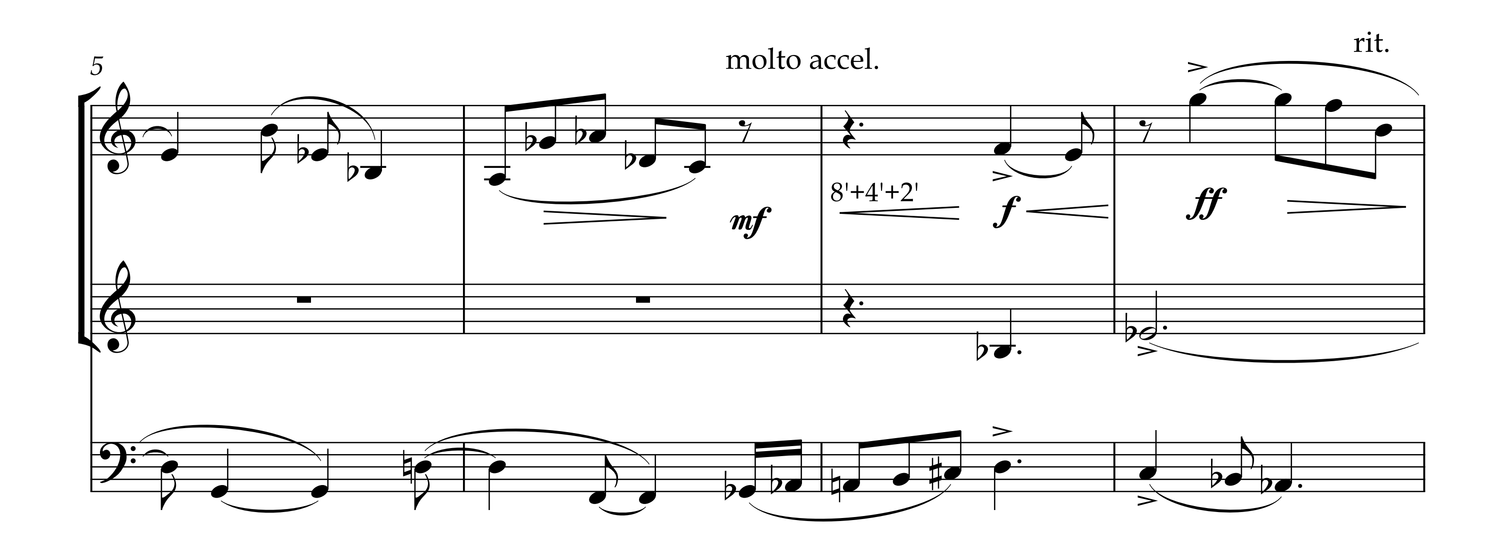


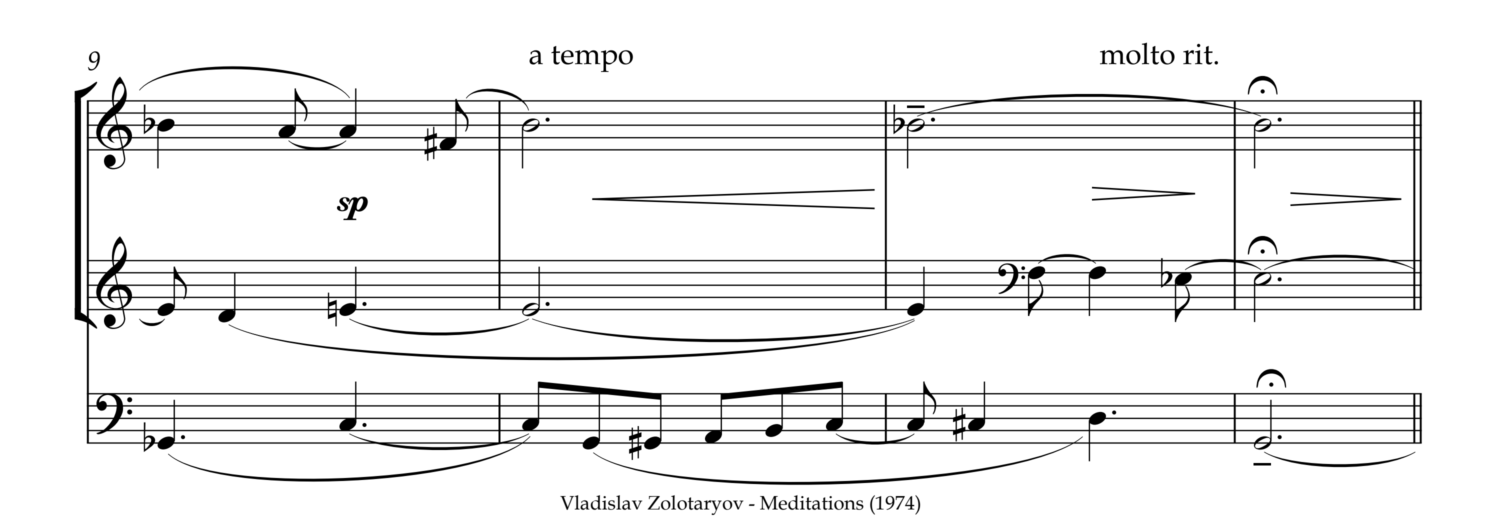
rit.
a tempo
13
19
XIX
Largo
Adagio
Discanto
1° manuale
8'
pp
ppp
calmo
16'+8'+4'
Basso
Pedale
6
cresc.

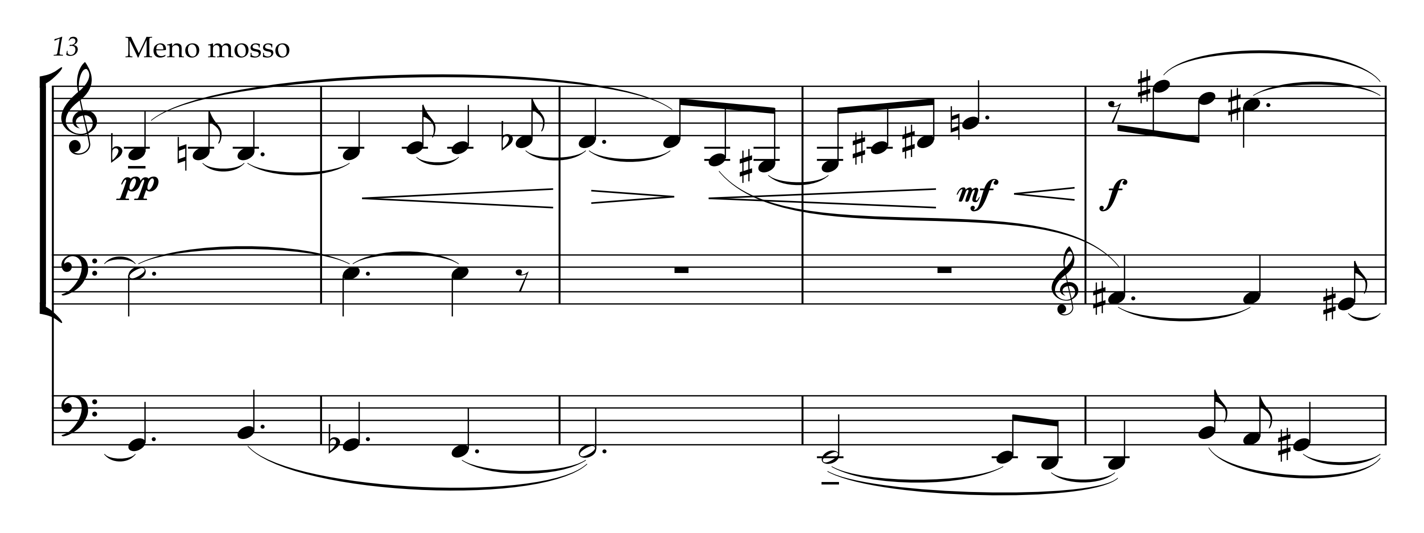

rit.
poco a poco dim.
rit.
16'+8'+4'
8'
Ped. 8'
rit.
a tempo
scerzoso
poco a poco morendo
Ped. 16'

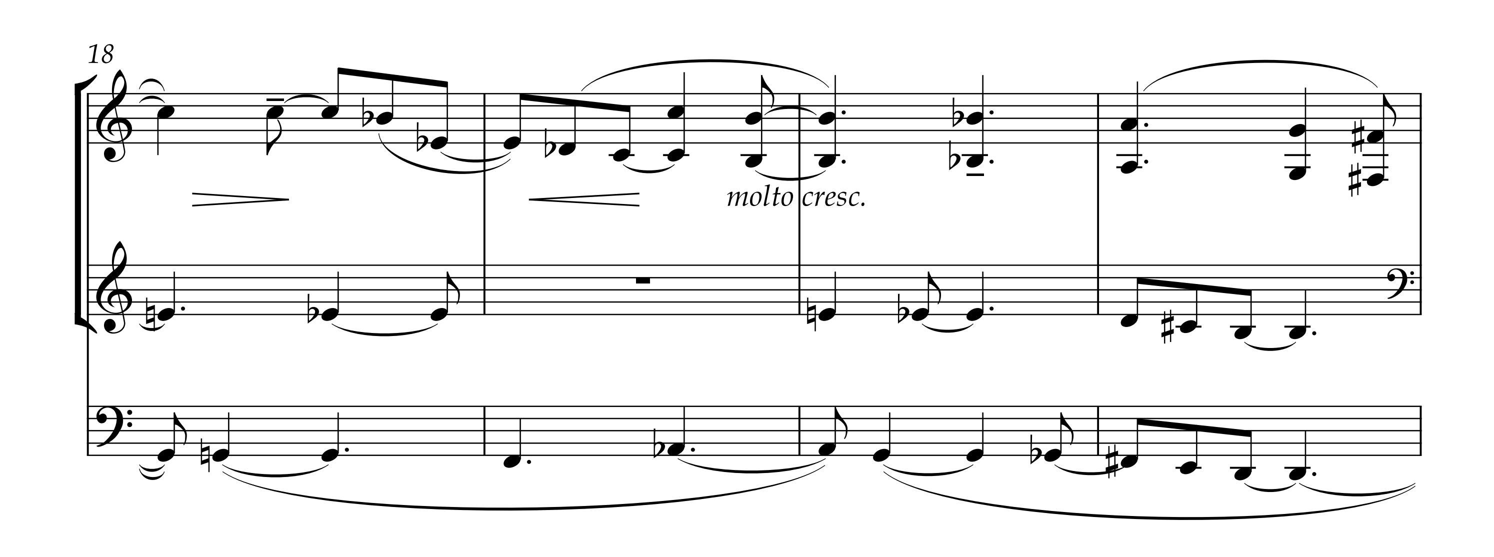
XX

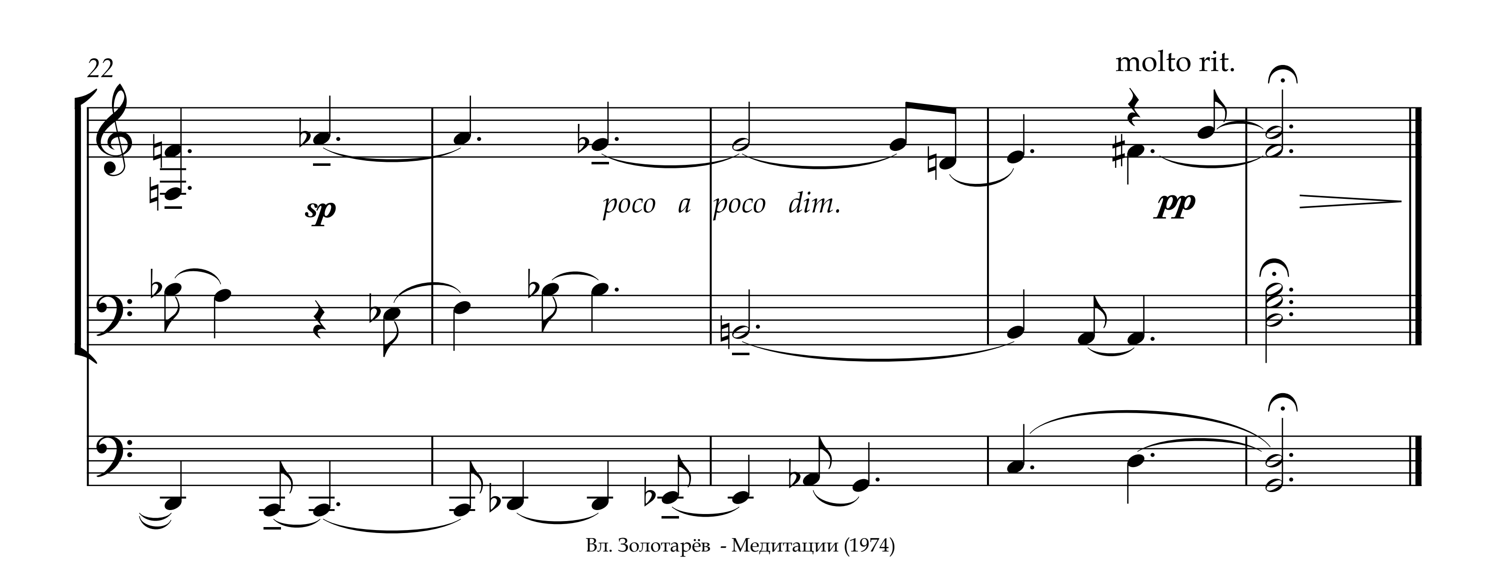

Allegretto
Discanto
1° manuale
8'+2' p
16'+8'+4'
Basso
Pedale


5
molto accel.
rit.
mf
8'+4'+2'
f
ff


9
a tempo
molto rit.
sp


13
Meno mosso
pp
mf
f


18
molto cresc.


22
molto rit.
sp
poco a poco dim.
pp

XXI


Largo (♩ = 42)
Discanto
1° manuale
8'+2'
pp
p
pp
ppp
Basso
Pedale
16'+8'+4'
8
p
pp
8'+4'+2'
cresc.
f
15
piu forte
mf
mp
p
25
pp
cresc.
f
ff
fff
ff
dim.



XXII

Larghetto (♩ = 72)

Discanto
1° manuale

16'
p *severo*
pp
espress.
p
8'

Basso
2° manuale
Pedale doppio

2° man. 8'

12

p *dolce*

Ped. 8'

21


28
cresc.
mf
36
8'+4'+2'
p sonore
2° man. 8'
Ped. 16'+8'+4'
43
rit.
mf
cresc.
f
Adagio (♩ = 60)
50
1° manuale
legato dolce
8'
mp
p
mf
p
1° manuale/Pedale
8'
2° manuale
legato
m.s.

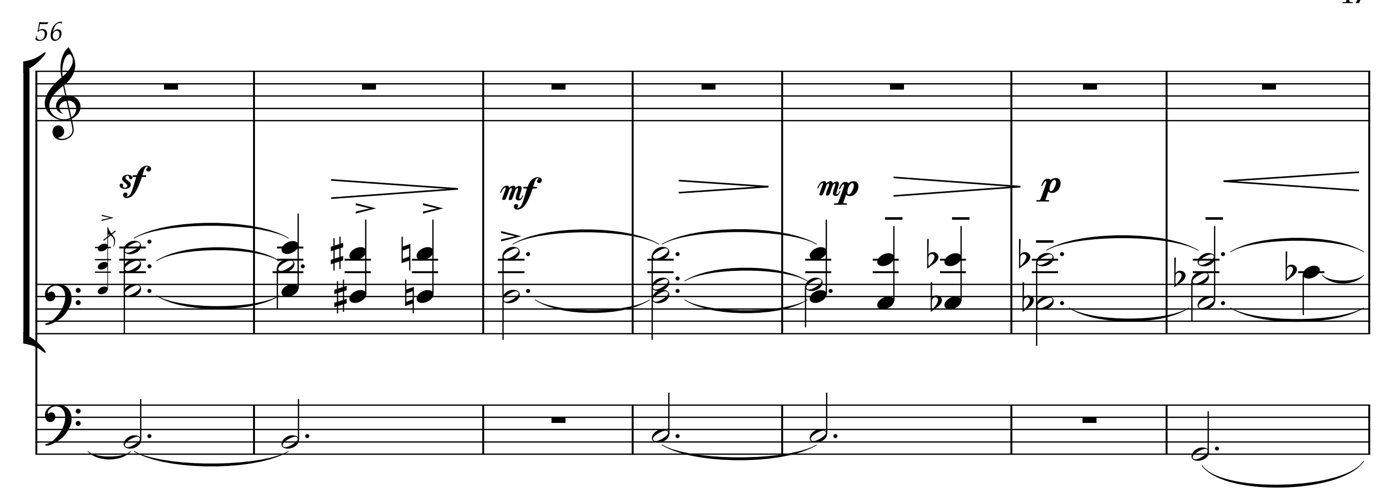

54
pp dolcissimo
p
58
8'+2'
p
16'
62
mf
66
molto rit.
p
cresc.
f
ff
attacca

XXIII



Grave (♩ = 72)
Discanto
1° manuale
8'+4'+2'
fff
ff
f
Basso
Pedale
16'+8'+4'
8
mf
p
mp
15
mf
f
sf
22
cresc.
sff
fff


29
sub. ff
36
rit.
a tempo
mf
mp
p
43
pp limpido
dim.
50
ppp
f
sf


56
sf
mf
mp
p


63
mp
mf
f
mf
dim.


70
mp
p
pp
ppp
morendo

XXIV